

TEATR IM.
WILAMA HORZYCY

A stylized, handwritten signature in black ink, likely belonging to S. Horzycy, the author of the play. The signature is fluid and cursive, with a prominent initial 'S'.

WYZWOLENIE

Toruń 1974

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Dyrektor i kierownik artystyczny

MICHAŁ ROSIŃSKI

Z-ca dyrektora

STANISŁAW CIUCIAS

Kierownik literacki

ZDZISŁAW WRÓBEL

Toruń 1974

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Obsada:

P. Sawicki
Konrad
Robotnik
Muza
Geniusz
Reżyser

Harflarka I
Harflarka II
Wróżka
Karmazyn
Hołysz
Prezes
Przodownik
Kaznodzieja
Prymas
Mówca
Samotnik
Ojciec
Syn
Głos I
Głos II

— Czesław Stopka
 — Janusz Krawczyk
 — ~~Barbara Baryżewska~~
 — Hieronim Konieczka
 — Tomasz Witt
 — Michał Rosiński
 — Maria Chruścielówna
 — Ewa Ekwińska
 — Zofia Melechówna
 — Władysław Jeżewski
 — Karol Dillenius
 — Tadeusz Pele
 — Stanisław Izylowski
 — Tomasz Witt
 — Wojciech Szostak
 — Wojciech Nowicki
 — Andrzej Burzyński
 — Tadeusz Tusiacki
 — Jan Tatarski
 — Janusz Krawczyk
 — Andrzej Burzyński

Stary aktor
Aktor
Maski

Erynie

— Tadeusz Tusiacki
 — Łukasz Moryciński
 — ~~Tadeusz Pele~~ *J. Roznowski*
 — Stanisław Izylowski
 — ~~Karol Dillenius~~ *W. Polkowski*
 — Wanda Rucińska
 — ~~Janusz Krawczyk~~ *M. Rosiński*
 — Wojciech Nowicki
 — Władysław Jeżewski
 — Zofia Melechówna
 — Wojciech Szostak
 — Andrzej Burzyński
 — Tadeusz Tusiacki
 — Tomasz Witt
 — Maria Chruścielówna
 — Ewa Ekwińska
 — Zofia Melechówna
 — Wanda Rucińska
 — Wanda Ślęzak
 — Barbara Tomaszewska

Scenografia
ANTONI TOŚTA

Opracowanie muzyczne
GRZEGORZ KARDAŚ

Reżyseria
MICHAŁ ROSIŃSKI

Asystent reżysera
EWA EKWIŃSKA

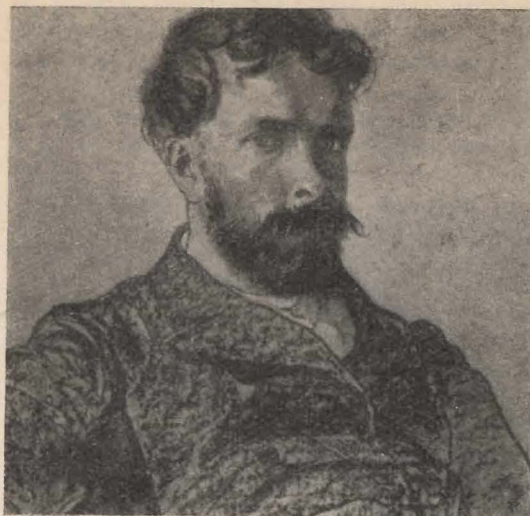
Piąta premiera sezonu 1973/74
1 grudnia 1973

MASKA

Więc: musimy coś zrobić, co by od nas zależało.

KONRAD

Musimy coś zrobić, co by od nas zależało,
zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie za-
leży od nikogo.



Teatr mój widzę ogromny
Wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny [...]
Grają — tragedię mąk duszy
w tragicznym teatru skłonie,
żar święty w trójnogach płonie
i flet zawodzi pastuszy.
Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze,
ich nie ma — myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze!

Stanisław Wyspiański

ANIELA ŁEMPICKA

„WYZWOLENIE”. KOCHANKA „WOLA”

„Kochanka moja zwie się Wola”

Akt I w. 203

Wyzwolenie podejmuje wątki obrachunkowe *Legionu* i *Wesela* tym razem po to, aby obalając tradycyjne ideały narodowe zastąpić je nowymi. W ten sposób uczynił Wyspiański z *Wyzwolenia* syntezę swoich narodowych przemyśleń; w żadnej późniejszej sztuce nie wypowie się już w sprawach narodowych tak obszernie i do końca.

Wyzwolenie rozwija kilka sprzęgniętych z sobą wątków myślowych, a zarazem akcji wyzwoleniczych (sztuki, narodu, Polski) i mieści w sobie poza dramatem spraw publicznych „osobisty” dramat Konrada. Tu zajmujemy się dramatem narodu. Rozgrywa się on w widowisku „Polska Współczesna”. Na jarmarku narodowej sceny prezentują swoje kramiki liczne koterie „zbawiaczy ojczyzny” i zarazem przedstawiciele różnych środowisk, sił i stanów społecznych. Tak przedstawia autor obłudną stańczykowską rację stanu — milczenie o Polsce przy biesiadnym stole, patriotyzm tromtadratów, pychę kleru, recepty zbawienia głoszone przez religijnych i świeckich moralistów. Również wielki problem *Wesela*, odpowiedzialność za Polskę klas stanowiących dotąd naród i dopuszczenie przez nie chłopów do narodowego dziedzictwa, przedstawiony został w karykaturalnym ujęciu mocnych scen z Karmazynem i Hołyszem. Na współczesnej scenie narodowej — same błazeństwa.

Nie zostały natomiast umniejszone w wymiarach mity ideowe wywodzące się z tradycji romantycznych i zmonumentalizowane dostojnością historii. Wraca Geniusz z *Legionu* i roztacza swój wciąż żywy czar, hipnotyzując zgromadzonych.

÷ W waszych rozmowach, myślach i czynach jest wiele z tego, czym jestem ja i co ja czuję mówi Geniusz do zgromadzenia, które wyobra-

ża Polskę współczesną. Jest więc symbolem czynnej w świadomości społeczeństwa początku XX wieku polskiej tradycji myślowej. Romantycznej. Lecz również i tradycji pojętej inaczej, ogólnie. Spoza maski Mickiewicza Geniusz ukazuje bowiem inne jeszcze oblicze — Geniusza Polski.

W dyskusji drugiego aktu opowiada poeta to, co o przedstawionej „Polsce Współczesnej” chce powiedzieć w języku dyskursywnym. Z obrazowej prezentacji współczesności i dyskusji o niej poznajemy, że aktywność fatalnej polskiej tradycji wyraża się w kulcie duchowych ideałów, wzniosłości, w szczególnego rodzaju patriotyzmie ojczyzny duchowej, w zapatrzeniu się w przeszłość — w groby, ruiny, których obrazem jest Wawel, wreszcie w ideałach politycznych, którym poeta jest przeciwny. Walka o wyzwolenie narodu spod władzy polskiego dziedzictwa ideowego staje się zadaniem Konrada. Jest to walka o „rząd dusz” i toczy się między dwoma antagonistami: Geniuszem i Konradem.

Nauka, z którą Geniusz zwraca się do zebranych, głosi prymat ducha, świata transcendencji, nad życiem ziemskim, prymat wartości idealnych nad realnymi. Temu najostrzej sprzeciwia się Konrad wołając:

*O spokój duszy nie stoję,
gdy marną kupiony dolę.*

Wzniosłość nauczanej przez Geniusza hierarchii wartości — dowodzi Konrad — jest trująca, wzywa do wyrzeczeń, ascezy, sprzeciwia się racjom życia i umniejsza jego rzeczywistość ziemską siłę. Naukę Geniusza ogłasza Konrad za kłamstwo poezji. Dlatego że chodzi nie o prawdę, lecz piękne zmyślenie, i również dlatego, że poezja, zwłaszcza polska i romantyczna, hołdowała wartościom idealnym ze szczególną egzaltacją. Stąd końcowy krzyk Konrada:

POEZJO, PRECZ!!! JESTEŚ TYRANEM!!!

Antynomia nauki Geniusza i Konrada wyraża się więc w przeciwieństwach: duch —

ciało; niebo — ziemia; kłamstwo wartości idealnych i prawda rzeczywistych wartości życia. W istocie sprzeciwia się Konrad tradycji myślowej nie tylko polskiej. Rewizja jego obejmuje założenia i dorobek światopoglądowy dotychczasowej cywilizacji europejskiej, kodeks wartości respektowanych i wymaganych, jeśli nie praktykowanych, kodeks zasad moralnych — to, co Nietzsche pojmuje jako chrześcijańską tradycję kultury i myśli europejskiej.

W zamian głosi Konrad swemu narodowi — wolę i żywota prawo. Jest to prawo ogólnego porządku bytu, które poznamy niebawem z filozoficznych dramatów Wyspiańskiego: życie jest bezlitosną walką — zdobywa miejsce dla siebie depcąc umarłych, niszcząc innych hartuje własną moc, a jednak jest wartością najwyższą i jego racje jedynie się liczą. Wyspiański uznał to prawo żywota dla bohatera ziemi — człowieka. Ale życie i mocy chciał on również dla ojczyzny.

Nietzscheanizm — pisze Albert Camus — teoria indywidualnej woli potęgi, był skazany na to, by znaleźć się w kręgu woli potęgi totalnej.

Bodaj po raz pierwszy to przeznaczenie nietzscheanizmu znalazło swój wyraz w literaturze pięknej w dziełach polskiego poety narodu. Wyspiański za jednostkę życia uznał nie tylko indywidualium, istotę żyjącą, ale — kojarząc refleksję nad przyrodą z refleksją nad historią — naród. Ciąg konsekwencji pozostał ten sam. Nie ma dla narodu innego kryterium wartości niż jego życie i moc. Poezja, która rozpina nad ziemią niebo wzniosłości, głosi fałsz i prowadzi naród na zatracenie.

W *Legionie* porachunki z polską myślą narodową, skierowaną ku celom idealnym, odbywały się jeszcze bez określonej kontrpropozycji ideowej. Mickiewicz i Krasiński nie otrzymali partnera, który by podjął z nimi walkę o ideologię. Dopiero w *Wyzwoleniu* i dramatach bolesławowskich do walki z przedstawicielami orientacji idealnej stają wielcy antagoniści. Konrad i Geniusz z *Wyzwolenia* to bohaterowie równi do pary bohaterów z le-

gendy bolesławowskiej: Króla i Biskupa. Frazeologia obu głosicieli praw życia jest wspólna. Podobnie jak Bolesław, Konrad chciałby wiedzieć swój naród na drodze do „wszechmocy”. Od początku dramatu obwieszcza, że nakaz, z którym przychodzi, brzmi: wola. W przełomowej chwili starcia z Geniuszem rzuca wezwanie:

*Krwi wołam! Chcę święcić noże!
Krzyż przekłnę, Chrystusa godło
gdy męką naród uwiodło.*

I duchowej nauce Geniusza przeciwstawia własny program:

*Zwycięstwo! niosę ze krwi i ciała, z woli
żywej potęgi ÷ mocne wołam nad świat władającą,
wołam, co ze mnie jest i przychodzi ZWY-
CIEŻAC!!!*

Aniela Łempicka

KONRAD

*Stróście — mi, stróście narodową scenę,
niechajże ujrzę, jak dusza wam płonie;
niechaj zobaczę dziś bogactwo całe
i ogień rzucę ten, co pali w łonie
i waszą zwołam stawę!*

MUZA

*Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
i smucisz się i czoła kryjesz
z rękoma w krzyż załamanemi
biadasz, — przybawaj tu, — odżyjesz!*

*W przestrzeń rzucimy wielkie słowa,
tragiczną je ubierzem maską.
Ktokolwiek wiesz, co znaczy polska mowa,
przybawaj tu, — odżyjesz Słowa łaską.*

*Wyzwolin ten doczeka się dnia,
przybawamy tu z zapowiedzią, —
tragiczną będzie nasza gra,
skarżeniem, chłostą i spowiedzią.
Wyzwolin doczekacie się dnia,
kto własną wolą wyzwolony!!*

WYSPIAŃSKI A FUTURYZM

Manifestem tej żywej, konkretnej, cielesnej Polski, nie dającej się spowić w żadne śmiertelne prześcieradło historii, ani uwieść żadnym majakom górnego mitologizmu, jest *Wyzwolenie*.

Poezjo, precz! — tak brzmi naczelne słowo *Wyzwolenia*, jakby żywcem wyjęte z manifestu futurystycznego, który ukazał się kilka lat potem. *Precz sny! Precz mdłe marzenia! Precz uwodzicielko historio, którą cieniem dawnej wielkości odwieść chcesz od tworzenia nowej wielkości! Precz jutro i precz wczoraj! Straszne, ale wspaniałe, okrutne ale jedynie rzeczywiste Dziś, to Dziś, które jest iloczynem z naszej odwagi i siły, osadza zarówno Wyspiański jak Marinetti i futuryzm na tronie nowego czasu, nowej poezji, mającej być nie harfą usypiającą w śmierć, ale krzykiem z tego pokolenia, krzykiem nie mającym przodków, krzykiem jedynym w tej chwili, jaką jest dzień dzisiejszy. Zapewne, jest cała przepaść pomiędzy Słowami na wolności a Wyzwoleniem, gdyż różne są gleby, z których wyrosły obie te manifestacje nowej sztuki, aczkolwiek — formalnie biorąc — właśnie *Wyzwolenie*, którym tak ciekawił się od strony czysto teatralnej, nowatorskiej, Edward Gordon Craig, jest może najbliższe stylowi futurystycznemu, gdy ów Konrad — Orestes błakający się po pustej scenie, w papierowym świetle kulis, to może najnowocześniejszemu ukształtowanej wizji nowego dramatu. Tu jednak nie chodzi o analizę estetyczną ale o analogiczność, czasem nawet identyczność postawy życiowej Wyspiańskiego i futurystów, postawy, która stwarza to samo napięcie kierunkowe twórczości, nie rozstrzygając o ostatecznym kształcie artystycznym dzieła.*

Na gruzach więc bezsilnego idealizmu poczęli obaj budować nowy świat wielkiego heroizmu i „zbrodni”, jak to określał Wyspiański, świat twórców wielkich procesów historycznych

(„perspektywy historyczne”, to *passeizm*!), wielkich natchnień i trudów zbiorowych i indywidualnych, słowem świat poczęty nie w bezpłodnej myśli, ale w gwałcicielskim wysiłku czynu, który nie z ideałem, ale z twardą naturą rzeczy zmagać się musi. Kto zaś głosi, jak Wyspiański i futurysty, ewangelię czynu, dla tego rzeczywistość nie jest przypowieścią, ale oporną materią jego natchnień, realizowanych w spazmie walki. Dlatego „materia”, dotychczas synonim poziomości, powraca do godności w poezji i filozofii tych twórców, a wraz z materią, to wszystko, co jest jak ona doczesne, powszednie, powszechne. Któż nie wspomni tej poetyckiej parabazy Konrada: *Chcę, by w upalny letni dzień... i nie pomyśli, że o takim właśnie dniu mówi cała poezja futuryzmu!*

AKTORZY

Smieszni? — Nieprawda. Oni tylko mają pokazać, pokazują w sztuce, którą grają, ludzkie przywary i ludzką niewolę i niedołęstwo myśli i ułomność; przyjmują na się maski, strój i rolę żywą a sądzi ich wasza przytomność. Co w nich udane, tem w teatrze żyją i skazy — jaką pycha — jaką skromność, jaką obłuda — jaką wzgarda, zazdrość, cnota, jaką nienawiść — niechęć i ochota, to pokazują i z tego się myją po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony. Co w nich jest samych wad i duszy bole i duch ich z rudy tej jest — oczyszczony. To nie są błazny — chociaż błaznów miano, oklaskiem darząc, w oczy im rzucano — lecz ludzie — których na to powołano, by biorąc na się maskę i udanie, mówili prawdy wiecznej przykazanie. Na co stać kogo, tajemnic tych sięga; wieczna w tem siła, groza i potęga.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
„Studium o Hamlecie”

WYSPIAŃSKI I ODNOWA TEATRU
W EUROPIE

Jeżeli porównać to, co zrobił Wyspiański w tym kraju, w którym włada się językiem nieprzystępnym dla reszty Europy, w tym kraju, który dziwnie nie umie ocenić swej wielkości, z tym co robili inni na tym samym polu, na polu teatralności, nie da się zaprzeczyć, że Wyspiański wszystkie właściwie idee, które nie ma do naszych czasów nurtują w teatrze przeżył, przewidział w jakiś sposób i w swoich dziełach wprowadził. Wszystko jest u niego. Przede wszystkim ta niesłychana teatralizacja teatru.

Jeżeli porównamy wszystko to, co się działo w teatrze europejskim wtedy, kiedy Wyspiański już się właściwie ostatecznie wypowiedział, kiedy swoimi dziełami poetyckimi i swymi nie licznymi teoretycznymi wypowiedziami nakreślił pewną nową drogę dla teatru, to widzimy, że to wszystko zaczyna się realizować w teatrze europejskim dopiero wtedy, kiedy on zamilknął w r. 1904, kiedy wskutek konfliktów z teatrem krakowskim zabronił grać tu swoje sztuki, a gdzie indziej go właściwie nie grano. W r. 1905 wychodzi właśnie jego „Hamlet” i wychodzi książka Gordona Craiga. Jeżeli te dwie książki porównamy pod względem korzyści, jakie może teatr z nich obu wynieść, to jest pewnego rodzaju niewłaściwością wymienianie Gordona Craiga jednym tchem z naszymi dwoma wielkimi poetami-wieszczami.

Osobliwością Wyspiańskiego w całej jego reformatorskiej dążności jest ogromne położenie nacisku na sztukę aktorską. Ma dla niej kult. Napisał o niej tyle pięknych rzeczy, jak może nikt inny w całym piśmiennictwie polskim.

LEON SCHILLER

NA KRAKOWSKIEJ
SCENIE

Teatr Miejski w Krakowie zapowiedział na sobotę 28 lutego 1903 r. premierę nowego dramatu w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego pt. „Wyzwolenie”. Afisz lakonicznie wyjaśniał: Rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego. I zaprawdę oczom premierowej publiczności dziwny przedstawił się widok.

Gdy się podniosła kurtyna, ukazała się pusta scena krakowskiego teatru, tak jak wygląda ona przed rozpoczęciem spektaklu, pogrążona w ciemnościach, bo „jeszcze gazu i lamp nie świecono”. Scena pusta, jest w niej tylko paru robotników, którzy „głowy wsparli strudzone” i siedzą w milczeniu „pod ścianą, gdzie kulisy składano”, cierpliwie czekając na przybycie tych, którzy ich wezwą do codziennej pracy. Ale „choć kurtyny zakłętę, widowisko zaczętę”, bo wszedł Konrad, bohater Mickiewiczowskich *Dziadów*, których wystawienie Wyspiański niedawno umożliwił, przyjmując w inscenizacji swoją własną metodę, metodę szekspirowską. Konrad, którego Wyspiański świeżo odczytał, przemyślał i przetworzył, obdarzając nowym życiem, przepuszczając jego problem przez pryzmat własnego intelektu, aby wreszcie rozwiązać niepokojącą umysły Polaków zagadkę na swój sposób i własną sztuką na scenie Myśli Narodowej, z której jak Szekspir w *Hamlecie*, jak Mickiewicz w *Dziadach*, uczynił zwierciadło własnego życia; i to tak, że czyni bohatera, występującego w tragedii, będące czynami Wyspiańskiego, katastrofą, którą ściągnął, spadnie na Wyspiańskiego, a wyzwolenie Konrada będzie wyzwoleniem Wyspiańskiego.

Bohater, wszystkim dobrze znany, wchodzi w takiej postaci, w jakiej zszedł ze sceny z końcem mickiewiczowskiego dramatu; bohater,

z którego ust zaledwie wczoraj publiczność słyszeć mogła te słowa:

*Ja kocham cały naród! — objąłem w ramiona
wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia,
przycisnąłem tu do łona,
jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec:
chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
chcę nim cały świat zadziwić...*

ten sam bohater może zaledwie wczoraj, może przed tą samą publicznością, wyzywał do walki Boga by zdobyć „rząd dusz” w narodzie i „rządzić uczuciem”, które jest w nim; Konrad Mściwiel znowu wstępuje na scenę, by dokończyć swego dramatu.

Będzie to komedia dell'arte, a jej tematem przypowieść o Polsce współczesnej, improwizowana przez „najlepszych aktorów świata” w tragikomiczno-historyczno-sielsko-patetyczno-pompatycznym stylu.

(...) Grając tę *Boską komedię* dell'arte przed publicznością, przed sumieniem narodu — Klau diusza, pogrążając go w ciemną otchłań polskiego inferno; grają dziwny dramat Konrada, brzmiący jak „pacierz, co płacze, i piorun, co błyska”.

„Sztuka grana się kończy; nie kończy się myśl Konradowa. Wszyscy inni wychodzą z ról, choć pozostają w kostiumach”. Robotnicy „rozbierają dekoracje i płótna, odstawiają je w kąty...” Tylko Konrad nie wychodzi z roli: dla niego czyn spełniony jest czynem prawdziwym nie fikcją, czynem a nie gestem. Zbudzony jak gdyby z głębokiego snu przez zbierających się do odejścia aktorów, nie poznaje miejsca, gdzie się znajduje.

Konrad zostaje „sam już na wielkiej, pustej scenie”, „niewolnik wielkiej myśli jednej”, w której zawarta jest jego niemoc i jego siła. Wszedł w Świątynię wielką, ciemną, ku której dążył, lecz teraz już nie wie, dokąd dąży. Na proch się jego myśl skruszyła ... nie wie, jak wyjść z kręgu czarów Sztuki. Zostaje zupełnie sam.

Czy jesteś, Polsko, tylko ze mną? — rzuca w pustkę rozpaczliwe pytanie.

Myśl teatralna Młodej Polski
Warszawa 1966

TADEUSZ BOY-ŻELEŃSKI

REZERWA I ZAKŁOPOTANIE

Kiedy w dwa lata po *Weselu* pojawiło się na scenie w druku *Wyzwolenie*, przyjęto je z pewną rezerwą, niemal z zakłopotaniem. Entuzjazm, jaki zbudziło *Wesele*, był taki, że niełatwo mógł mu sprostać następny utwór, oczekiwany ze zrozumiałym napięciem. *Wesele* wchłonęła publiczność krakowska bez reszty mimo absolutnej nowości jego poetyki scenicznej, przyjęło je zadziwiająco szybko i bez sprzeciwu. *Wyzwolenie* natomiast znalazło mniej pełny oddźwięk. Niewątpliwie, wspaniała wizja plastyczna utworu — owa pusta scena krakowskiego teatru, katedra wawelska jako theatrum narodowego dramatu — zdumiała wszystkich swoją oryginalnością i siłą; fragmenty dzieła urzekły czarem swojej poezji, niewolącą grą rytmów; ale to, co niewątpliwie było w tym utworze dla Wyspiańskiego najważniejsze, to — w znacznej mierze — przeszło obok wrażliwości widzów. Cała — aby tak rzec — polityczna strona *Wyzwolenia* wydała się dość martwa. O ile *Wesele* właśnie wskutek prywatności swego środowiska zelektryzowało nowością, o ile beznadziejność jego zakończenia nieobowiązująca pokrywała się z nastrojami chwili, o tyle *Wyzwolenie* ze swą frenetyczną afirmacją, ze swoim namiętym wołaniem, zabrzmiało dość obco. Nie dziwimy się. Trudno było o coś mniej aktualnego niż hasło: „Więzy rwij!” — rzucone w cichym Krakowie, w dobie, gdy głęboki spokój Europy — na rok przed wojną rosyjsko-japońską — nie przedstawiał ani cienia widoków dla jakiegokolwiek „ruchu”. Powstanie? Jeszcze raz? Starzy składali się z „prezesów” lub „przodowników”, a młodzi wyżywali się w estetyzmie albo garnęli się do socjalizmu.

Spór Konrada z Geniuszem dziś — kiedy oglądamy na nowo *Wyzwolenie* — tak, dla nas przejmujący i realny, wówczas zdawał się dość mętny. Więcej uderzały podobieństwa niż przeciwieństwa. Sceptyków — a nawet i entuzja-

stów — uderzało to, że Wyspiański kultowi romantycznej poezji przeciwstawia nowy — zwałoby się — romantyzm; wieszczom nowe wieszczczenia; Mickiewiczowi Konrada, a więc najbardziej mickiewiczowską postać; że przeklina poezję, pisząc wiersze; że woła „Poezjo, precz!” — tworząc przecie nie co innego, tylko — poezję. Słowem, bardziej wydawał się tu epigonem niż prekursorem. Znamienne jest, iż „pogrobowcem romantyzmu” ochrzcił później Wyspiańskiego właśnie ten krytyk, który, jako dyrektor teatru, pierwszy wystawił *Wyzwolenie*.

Najtrudniejszy do przełknięcia był akt II, scena Masek. Tej nawet najgorętsi czciciele Wyspiańskiego nie bardzo próbowali bronić. To było „gadanie”. Ten program zachłannej, „totalnej” państwowości, to urządzanie państwa, o którym się nawet śnić nie mogło, to — aby rzec trywialnie — przykrawianie skóry na niedźwiedziu, ten despotyzm, ta wszechkompetencja, ta opryskliwość — to wszystko — nawet u autora *Wesela* — wydawało się rażące. I trudno o większą niewspółmierność programu z nastrojami chwili. Jeszcze nie wywalczono upragnionego powszechnego prawa głosowania — dogmatu ówczesnego pojęcia wolności — a tutaj poeta marzy o wzięciu „za mordę” mas, ba, całego społeczeństwa; obwieszcza, iż solidarność z najbierniejszą częścią narodu jest zbyt cenna! Wyobraźmy sobie, jak dziwnie musiało uderzyć jego domaganie się cenzury (choćby polskiej) w momencie, gdy jeszcze nie przebrzmiały hasła „sztuki dla sztuki” jako jedyne „absolutu”, drwiny z wszelkiego utylitaryzmu społecznego. Wszak ten sam Wyspiański parę lat wprzód wyparował — w imię sztuki — z „Życia” Zofię Daszyńską-Golińską jako natrętną przedstawicielkę „społecznictwa”. To też przyjmowano tę scenę Masek raczej jako dziwactwo poety. I w ogóle te ustępy *Wyzwolenia*, które — dziś to czujemy! — najbardziej przesycone są żarem, zdawały się wówczas najchłodniejsze.

WAŻNIEJSZE INSCENIZACJE „WYZWOLENIA”

Kraków — prapremiera za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Reżyseria: A. Walewski; dekoracje J. Spitziar według wskazówek autora.

Konrad — A. Milewski.

Prapremiera 29.II.1903 r.

Warszawa — Zrzeszenie Artystów w Teatrze Polskim wystawiło „Wyzwolenie” w reżyserii A. Zelwerowicza, scenografii K. Frycza, z muzyką Chopina i Moniuszki.

Konrad — J. Węgrzyn.

Premiera 12.IV.1916 r.

Warszawa — Teatr Polski. Reżyseria i inscenizacja: J. Osterwa, dekoracje W. Drabika.

Konrad — J. Osterwa.

Premiera 28.XI.1918 r.

Warszawa — na otwarcie Teatru Narodowego w roku 1924 odegrano pierwszy akt „Wyzwolenia” w reżyserii T. Frenkla.

Konrad — J. Węgrzyn.

Przedstawienie odbyło się 3.X.1924 r.

Wilno — „Reduta”. Inscenizacja i reżyseria: J. Osterwa; dekoracje: I. Gall; muzyka: E. Dziewulski.

Konrad — J. Osterwa.

Premiera 23.XII.1925 r.

Lwów — przedstawienie reżyserował: T. Trzciniński, dekoracje wykonał Z. Balk.

Konrad — J. Osterwa.

Premiera 28.XI.1927 r.

Kraków — w 25 rocznicę śmierci Wyspiańskiego wystawiono „Wyzwolenie” w opracowaniu i reżyserii J. Osterwy.

Konrad — J. Osterwa.

Premiera 27.XI.1932 r.

Warszawa — Teatr Polski. Reżyseria Leona Schillera; rozmowy z maskami w II akcie układu J. Osterwy. Dekoracje St. Śliwińskiego. Muzyka: Roman Palester.

Konrad — J. Osterwa.

Premiera 8.VI.1935 r.

Lwów — inscenizację „Wyzwolenia” przygotował Wilam Horzyca, reżyserował K. Tatarkiewicz; plastyka sceny: Wł. Daszewski.

Konrad — T. Białoszczyński.

Premiera 24.X.1935 r.

Kraków — Teatr „Cricot”. Inscenizacja „Wyzwolenia” w reżyserii W. Woźnika.

Premiera 18.II.1938 r.

Lata 1945—1967

Kraków — Teatr im. J. Słowackiego. Inscenizacja i reżyseria: Bronisław Dąbrowski; scenografia: Andrzej Stopka; współpraca reżyserska: Władysław Woźniak; muzyka: Artur Malawski.

Konrad — St. Zaczek.

Premiera 28.XI.1957 r.

Katowice — Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego.
Reżyseria: Józef Wyszomirski; scenografia: Wiesław Lange.

Konrad — M. Milecki.

Premiera 21.XII.1957 r.

Warszawa — Teatr Narodowy. Inscenizacja i reżyseria: Wilam Horzyca; scenografia: Władysław Dąszewski; muzyka: Zbigniew Turski.

Konrad — T. Białoszczyński.

Premiera 23.III.1958 r.

Zielona Góra — Teatr Ziemi Lubuskiej. Układ tekstu i reżyseria: Marek Okopiński, scenografia: Janusz Warpechowski; współpraca literacka Stanisław Hebanowski.

Konrad — J. Fryźlewicz.

Premiera 23.II.1963 r.

Łódź — Teatr im. St. Jaracza. Reżyseria: Józef Wyszomirski; scenografia: Wiesław Lange.

Konrad — J. Zbiróg.

Premiera — 1.X.1964 r.

Warszawa — Teatr Powszechny. Inscenizacja i reżyseria: Adam Hanuszkiewicz; scenografia: Krzysztof Pankiewicz.

Konrad — A. Hanuszkiewicz.

Premiera 6.X.1966 r.

Poznań — Teatr Polski. Reżyseria: M. Okopiński; scenografia: Stanisław Bąkowski.

Konrad — A. Adamczewski.

Premiera 22.X.1966 r.

Szczecin — Teatr Współczesny. Reżyseria: Jan Maciejowski, scenografia: Janusz Adam Krassowski.

Konrad — Wacław Ulewicz, Andrzej Kopiczyński.

Premiera 14.II.1969 r.

Kalisz — Państwowy Teatr im. W. Bogusławskiego. Reżyseria i adaptacja tekstu: Maciej Prus, scenografia: Łukasz Burnat.

Konrad — H. Talar.

Premiera 17.X.1970 r.

1971

Łódź — Teatr Ziemi Łódzkiej. Reżyseria: Aleksander Strokowski. Scenografia: Henri Poulain.

Konrad — A. Jurczak.

1972

Gorzów Wielkopolski — Teatr im. Osterwy. Reżyseria: Krystyna Tyszańska. Scenografia: Janusz Bersz.

Konrad — K. Motylewski.

Lublin — Teatr im. J. Osterwy. Reżyseria: Kazimierz Braun; scenografia: Jadwiga Pożakowska.

Konrad — Z. Górski.

Olsztyn — Teatr im. Jaracza. Reżyseria: Janusz Błęszyński; scenografia: Władysław Wigura.

Konrad — E. Wnuk.

Wrocław — Teatr Polski. Reżyseria: Jerzy Goliński; scenografia: Wojciech Krakowski.

Konrad — J. Peszek.

Warszawa — Teatr Dramatyczny. Reżyseria: Jerzy Goliński; scenografia: Wojciech Krakowski.

Konrad — Z. Zapasiewicz.

SYLWETKI



CZESŁAW STOPKA

Odtwórca roli Konrada Czesław Stopka chociaż dopiero w tym sezonie zasilił zespół naszego teatru dobrze jest znany toruńskiej publiczności z licznych sukcesów na festiwalach teatrów Polski północnej. Poczynając od nagrody za rolę Sułkowskiego w „Sułkowskim” S. Żeromskiego w r. 1966 prawie na każdym następnym festiwalu były do zanotowania jego znaczące kreacje: nagroda za rolę Pastora w „Czarownikach z Salem” A. Millera w reżyserii T. Żukowskiej (1968), nagroda za rolę Larusia w „Dniach Turbinów” M. Bułhakowa w reżyserii Z. Wojdana (1970), nagrodzona rola Hrabiego Henryka w „Nie-Boskiej komedii” Z. Krasińskiego w reżyserii Z. Wojdana (1971).

Osiągnięcia te uzyskał pracując w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, gdzie przebywał od roku 1965. Poprzednio zaangażowany był w teatrach w Jeleniej Górze (1955—59), Zielonej Górze (1959—61), Białymstoku, Szczecinie i Katowicach.



ANTONI TOŚTA

Antoni Tośta (ur. w 1931 r.) jest uczniem Andrzeja Stopki i absolwentem Wydziału Scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, którą ukończył z odznaczeniem w r. 1955. Przez pierwsze 5 lat po studiach pracował w teatrze kieleckim, kierowanym przez Tadeusza Byrskiego, gdzie stworzył wspólnie z Lilianą Jankowską szereg interesujących, wysoko ocenionych przez krytykę opracowań scenograficznych m.in. do „Pluskwy” Majakowskiego, „Caliguli” Camusa, „Ojca” Strindberga, „Komentarza do podróży Cooka” Giraudoux.

Dwuletni pobyt w Lublinie (1960–62) uwieczniła nagroda Ministra Kultury i Sztuki przyznana realizatorom sztuki S. Żeromskiego „Uciekła mi przepióreczka”, do której A. Tośta opracował scenografię wspólnie z L. Jankowską.

W okresie 10-letniej pracy w Teatrze im. W. Horzycy A. Tośta zwrócił na siebie uwagę jako współtwórca inscenizacji wielkich dramatów narodowych: „Dziady” w reż. H. Morycińskiego, „Kordian” w reż. M. Okopińskiego, „Wesele” w reż. K. Brauna (nagroda na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w 1966 r.).

Z Markiem Okopińskim współpracował również przy realizacji „Pierwszego dnia wolności” Kruczkowskiego w moskiewskim Mchacie w 1969 r. i „Nie-Boskiej Komedii” Z. Krasieńskiego w Gdańsku.

Od 6 lat Antoni Tośta współpracuje z Południowo-Czeskim Teatrem w Budziejowicach, gdzie między innymi opracował scenografię do „Zakonnicy” Diderota, „Króla Jana” Dürrenmatta, „Galilleusza” Brechta, „Halki” Moniuszki, a obecnie przygotowuje projekt scenografii do „Peryklesa” Szekspira.



BARBARA BARYŻEWSKA

Barbara Baryżewska, absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie w 1960 r. przed przybyciem do Torunia pracowała w Gdańskim Studio Rapsodycznym i Teatrze im. A. Fredry w Gnieźnie. Do ciekawszych ról w tych teatrach można zaliczyć Księżniczkę w „Sulłowskim” Żeromskiego (Gdańsk), tytułową w „Marii Magdaleny” Hebbła (Gniezno), Ją w „Kochanku” Pintera (Gniezno) oraz szereg ról w komediach Fredry.

W Toruniu debiutowała w roli Magdaleny w „Pierścieniu wielkiej damy” Norwida. Z bardziej znaczących ról w ostatnich latach warto wymienić Sonię w „Wujaszku Wani” Czechowa, Sybillę w „Czerwonej magii” Ghelderode’a, pannę Canswell w „Pułapce na myszy” A. Christie, Zosię Plejstus w „Matce” i Krystynę w „Sonacie Belzebuba” Witkacego.

W latach tych Barbara Baryżewska zdobyła sympatię toruńskiej publiczności, która w plebiscycie „Dziennika Wieczornego” dwukrotnie uznała ją za najpopularniejszą aktorkę roku. Nagrodę publiczności otrzymała również na Przeglądzie Małych Form w Szczecinie w r. 1971 za rolę w spektaklu „To się złożyć nie może” T. Różewicza w opracowaniu i reżyserii K. Rościszewskiego.

*A może wy nie wiecie,
co to znaczy pochodnia?*

*.
Pochodnia, ogień, światło, żar
świeci i razem spala,
i ciepła razem niesie dar,
i pożarami w gruz obala.*

*Rozjaśnia, ale niszczy razem;
ogniem żyjącym, zabić zdolna.
Płonącą, jest tą żywiołową siłą,
którą posiada DUSZA WOLNA.*

*.
W niewiadomości człowiek żyje,
w niewiadomości błogosławion.
Płomień ten boski kto odkryje,
potępion może być lub zbawion.*

*Gdy straci żarów świętą siłę,
choćby w ofierze dla narodu,
mniema, że ogniem go ocali — —
dośćgną mściwe Erynie,*

*dośćgnie Sęp wiecznego głodu:
wieczyście dalej, co jest dalej?
co będzie dalej, za wiek, wieki?
Im bliższy wiedzy, tym daleki,*

*coraz to dalej bieży, leci:
ogniem się własnym spala — świeci!
To są te gwiazdy, co spadają
w noc. — Patrzycie w nie: — — Znikają.*

Inspicjent:
ŁUKASZ MORYCIŃSKI

Kontrola tekstu:
BARBARA TOMASZEWSKA

Asystent scenografa:
MIROSLAW CZARNY

Oświetlenie:
EUGENIUSZ OTREMBA

Kierownicy pracowni krawieckich:
STEFAN SNOPEK
HELENA CYBULA

Pracownia kapeluszy damskich:
HELENA REDDIG

Kierownik pracowni perukarskiej:
EUGENIUSZ ORŁOWSKI

Kierownik pracowni stolarskiej:
JAN SYPEK

Prace malarskie:
ALOJZY KLIMEK

Prace modelatorskie:
EDMUND ZIENTARSKI

Rekwizytor:
MICHAŁ STASZKIEWICZ

Pracownia szewska:
JAN BOROWIEC

Prace farbiarskie:
ELEONORA MURAWSKA

Brygadier sceny:
ZYGUNT TRZCIŃSKI

KRONIKA TEATRU

KONRAD

Chcę, żeby w letni dzień,
w upalny letni dzień
przede mną zżęto żytni łan,
dzwoniących sierpów słyszeć szmer
i świerszczów szept i szum
i żeby w oczach mych
koszono kąkol w snopie zbóż.
Chcę widzieć, słyszeć w skwarny dzień,
czas kośby dobrych ziół i złych
i jak od płowych zżętych pól
płactwo się podnosi na żer.

KONRAD

Warchoły, to wy! — Wy, co liżecie obcych wrogów podłóżę, czołgacie się u obcych rządów, i całujecie najeźdźcom łapy, uznając w nich prawowitych wam królów. Wy hołota, którzy nie czuliście dumy nigdy, chyba wobec biedy i nędzy, której nieszczęście potracaliście sytym brzuchem beczelników i pięścią sługi. Wy lokaje i fagasy cudzego pyszałstwa, którzy wyciągacie dłoń chciwą po pieniądze — po łupież pieniężną, zdartą z tej ziemi, której złoto i miód należy jej samej i nie wolno ich grabić. Warchoły, to wy, co się nie czujecie Polską, i żywym poddaństwa i niewoli protestem. Wy slugi! Drżycie, bo wy będziecie nasze slugi i wy będziecie psy, zaprzęgnięte do naszego rydwanu i zginiecie! I pokryje waszą podłóżę NIEPAMIEĆ!

13 października br. odbyło się oficjalne otwarcie drugiej sceny naszego Teatru mieszczącej się w podziemiach Ratusza, nazwanej „Sceną Pod Wieżą”. Pierwszym spektaklem na nowej scenie w bieżącym sezonie, po festiwalowej prezentacji „Lekcji” Ionesco była inscenizacja powieści Adolfa Rudnickiego „Niekochana” w adaptacji Andrzeja Żurowskiego, reżyserii Michała Rosińskiego i scenografii Antoniego Tośty.

Przedstawienie spotkało się z życzliwym przyjęciem publiczności i pozytywną oceną krytyki.

„Wyważona inscenizacja, oszczędność środków wrażeń, rezygnacja z melodramatycznych efektów powodują, że „Niekochana” otwierającą drugą scenę naszego teatru uznać trzeba za sukces. — Piszcie J. Oleradzka w „Nowościach”. — Zaproponowano nam bowiem atrakcyjną formę poszukiwań teatralnych daleką od awangardy, ale jednocześnie czystą w stylu i zaskakującą świeżością. Należy mniemać, że jest to tylko jedna z wielu propozycji, jakie oglądać będziemy w Ratuszu, na scenie, która powinna stać się miejscem zróżnicowanych poszukiwań teatralnych.”

* * *

11 października br. została wystawiona po raz setny, ciesząca się dużym powodzeniem u najmłodszej widowni adaptacja sceniczna powieści L. M. Montgomery „Ania z Zielonego Wzgórza” w reżyserii Marii d'Alphonse, scenografii Ewy Nahlik. Sztukę obejrzało do tej pory ponad czterdzieści tysięcy widzów.

* * *

21 października w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Toruniu odbyła się dyskusja nad spektaklem „Sonaty Belzebuba” Stanisława Ignacego Witkiewicza z udziałem realizatorów przedstawienia. Licznie zgromadzeni uczestnicy spotkania reprezentujący zarówno starsze jak i młodsze pokolenie podkreślali z uznaniem walory widowiskowe i intelektualne inscenizacji Hieronima Konieczki, który odpowiadając na pytania i wątpliwości dyskutantów uzasadnił swoją koncepcję reżyserską i przedstawił aktualne znaczenie sztuk Witkacego.

AKTUALNY REPERTUAR TEATRU

Eurypides

TROJANKI

Reż. Lech Komarnicki
Scen. Krzysztof Pankiewicz

Janusz Krasiński

ŚNIADANIE U DESDEMONY

Reż. Lech Hellwig-Górzyński
Scen. Andrzej Markowicz

Otto Zelenka

TWÓJ NA WIEKI

Reż. Maria d'Alphonse
Scen. Ewa Nahlik

SCENA POD WIEŻĄ

Adolf Rudnicki

NIEKOCHANA

Reż. Michał Rosiński
Scen. Antoni Tośta

Eugène Ionesco

LEKCJA

Reż. Abdellah Drissi
Scen. Ryszard Strzembala